

LES JUGEMENTS DE DOMINIQUE LAMPSON SUR JAN GOSSART ET LAMBERT LOMBARD

DOMINIQUE ALLART

Transitions. Département de recherches
sur le Moyen Âge tardif et la première Modernité
Université de Liège – ULg

Les *Pictorum Aliquot Celebrium Germaniae Inferioris Effigies* (1572) constituent un jalon important dans l'historiographie et les réflexions théoriques sur l'art à la Renaissance. L'ouvrage se signale par le fait qu'il est dévolu à des artistes actifs dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège, au XV^e et au XVI^e siècle¹. Son auteur, le Brugeois Dominique Lampson (1532-1599), y ménage une place à Jan Gossart (vers 1478-1532), lequel se voit ainsi admis dans le panthéon des peintres septentrionaux, aux côtés des Van Eyck, de Van der Weyden, de Bosch, de Bruegel... (fig. 1). Lampson va jusqu'à comparer ses œuvres avec celles du peintre antique Apelle, parangon de l'artiste idéal². Cependant, le commentaire qu'il lui consacre n'est pas

¹ L'ouvrage, comptant vingt-trois portraits d'artistes, accompagnés chacun d'un éloge en vers latins composé par Dominique Lampson, a connu une large audience. La première édition, qui a vu le jour à Anvers en 1572, a été suivie de cinq autres, au XVI^e et au XVII^e siècle. À son sujet, voir notamment D. LAMPSON, *Les effigies des Peintres célèbres des Pays-Bas*, édition critique par J. PURAYE, Liège, 1956. Sur l'importance des *Effigies* de Lampson dans l'historiographie de l'art de la Renaissance et sur leur influence sur Karel Van Mander, voir W. S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago-London, 1991, p. 143-145 et *passim*.

² *Tuque adeo nostris seculum dicere, Mabusi/Versibus ad graphicen erudijsse tuum./Nam quis ad aspectum pigmenta politius alter/Florida Apelleis illineret tabulis ?/Arte alijs, esto, tua tempora cede secutis/ Peniculi ductor par tibi, rarus erit* (D. LAMPSON, *Pictorum ... Effigies*, Anvers, 1572, fol. 7. Traduction proposée par Jean Puraye (*Op. cit.*, p. 36) : « De toi aussi, Mabuse, mes vers diront que tu as instruit ton siècle en l'art de peindre. Car quel autre aurait exécuté des œuvres plus raffinées dans des tableaux dignes d'Apelle ? Pour l'art, soit, cède-le à ceux qui t'ont suivi ; mais un artisan du pinceau pareil à toi sera rare ». Avant Lampson, Gerard Geldenhouwer avait déjà comparé Gossart avec Apelle, dans un ouvrage consacré aux funérailles de Ferdinand d'Aragon (Louvain, 1516) et dans sa biographie de Philippe de Bourgogne (*Vita clarissimi Principis Philippi a Burgundia*, Strasbourg, 1529). À ce sujet, voir M. AINSWORTH, « Introduction : Jan Gossart, l'Apelle de notre temps », dans M. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité. La Renaissance de Jan Gossart. L'œuvre complet*, cat. expo., New York & Londres, 2010-2011, p. 3 et p. 7, n. 1 (avec références

exempt d'ambiguïté : « Pour l'art, soit », écrit-il, « cède-le à ceux qui t'ont suivi ; mais un artisan du pinceau (*peniculi ductor*) pareil à toi sera rare ».

La réserve qui tempère cet éloge est si discrète qu'elle pourrait passer inaperçue. Pour mieux en saisir le sens et la portée, il faut se reporter à un autre ouvrage du même auteur, la *Lombardi Vita*, un panégyrique consacré à Lambert Lombard (1505/6-1566)³. Secrétaire privé des princes-évêques de Liège, au service desquels Lombard était attaché, Lampson connaissait fort bien l'artiste liégeois. Il l'avait beaucoup fréquenté et avait appris à manier le pinceau sous sa conduite. Dans la *Lombardi Vita* qu'il publia en 1565, il livre de précieuses données sur la carrière et la personnalité de son ami⁴. Il y évoque en particulier la formation que Lombard avait acquise auprès des « Belges Ursus et Mabuse ». Le nom (ou surnom) Ursus pourrait désigner Arnould de Beer ou Jan de Beer, qui furent tous deux actifs à Anvers au

antérieures) et S. WEIDEMA & A. KOOPSTRA, *Jan Gossart. The Documentary Evidence*, Turnhout, 2012, p. 17 et 47-48. Ce dernier ouvrage, qui recense les sources écrites évoquant Gossart, omet de prendre en compte les mentions de l'artiste dans les ouvrages de Lampson.

³ La *Lamberti Lombardi Apud Eburones, Pictoris Celeberrimi Vita, Pictoribus, Sculptoribus, Architectis, Aliisque Id Genus Artificibus Utilis Et Necessaria* (mentionnée par la suite sous la forme *Lombardi Vita*) a été publiée à Bruges, chez Hubert Goltzius, en 1565. Colette Nativel en a réalisé une nouvelle édition revue et commentée, à paraître dans D. ALLART et M. BERT (dir.), avec la collaboration d'I. GILLES, *Liège au XVI^e siècle. Art et culture autour de Lambert Lombard*. Sa traduction française viendra opportunément remplacer celle, non exempte d'erreurs et d'imprécisions, que Jean Puraye et Jean Hubaux avaient publiée dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* (18, 1949, p. 53-77). Les extraits cités ici sont issus de cette traduction. Je remercie Colette Nativel qui m'autorise à l'exploiter.

⁴ La *Lombardi Vita* n'est cependant pas une biographie de Lombard à proprement parler. Elle permet surtout à Lampson d'énoncer des préceptes théoriques sur l'art. Sur la place qu'elle occupe dans la littérature théorique sur l'art de la Renaissance, voir notamment J. BECKER, « Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts : Domenicus Lampsonius », *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, 24, 1973, p. 45-61 ; W. S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon...*, *op. cit.* ; C. NATIVEL, « La tradition latine dans la pensée de l'art : la *Lamberti Lombardi... vita* (1565) de Dominique Lampson », dans *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV^e Congrès de l'Association Guillaume Budé. Limoges, 25-28 août 1998*, Paris, 2001, p. 555-566 ; M. BERT, « Plinie l'Ancien et l'art de la Renaissance. Balises pour une étude de réception entre le Nord et le Sud », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 75, 2006, p. 3-4, 16-17, 42-46 ; EAD., « Dominique Lampson et ses correspondants : réflexions sur l'art, ses concepts et sa pratique », dans D. ALLART et M. BERT (dir.), avec la collaboration d'I. GILLES, *Liège au XVI^e siècle...*, *op. cit.* ; EAD., « Plinie l'Ancien et Dominique Lampson. Usages des propos de Plinie sur la peinture dans la littérature artistique de la Renaissance », à paraître dans les actes du colloque *Plinie à la Renaissance. Transmission, réception et relecture d'un encyclopédiste antique*, Besançon, Université de Franche-Comté, 25-28 mars 2009 ; EAD., « In monochromatis [...], quid non exprimit ? La réception des arts monochromes dans la critique d'art humaniste à la Renaissance », à paraître dans les actes du colloque *Les rapports des arts monochromes à la couleur*, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 12-13 juin 2009.

début du siècle ; la question n'est pas résolue⁵. Par contre, Mabuse désigne sans équivoque Jan Gossart ; c'est la forme néerlandaise de Maubeuge, la ville dont celui-ci était originaire. Gossart lui-même signa nombre de ses œuvres en se dotant du qualificatif *Malbodijs*, c'est-à-dire « de Maubeuge », en latin⁶. Quand Lampson écrivait, dans les *Effigies*, que sous l'angle de l'art, Gossart était inférieur à ceux qui l'avaient suivi, ses lecteurs devaient comprendre qu'il faisait notamment allusion à Lambert Lombard. En effet, ils étaient censés avoir lu la *Lombardi Vita*, à laquelle Lampson les renvoyait d'ailleurs, dans la notice des *Effigies* qu'il consacrait à l'artiste liégeois (fig. 2)⁷.

Les propos de Lampson soulèvent deux questions au moins. La première concerne les relations entre Lombard et Gossart : quelles furent-elles réellement ? La seconde porte sur l'apport de Lampson à la fortune critique des deux artistes : que signifie la réticence qu'il exprime subrepticement, dans les *Effigies*, à propos de Gossart, et qu'en est-il de la supériorité de Lombard, à laquelle il fait une allusion implicite ? Étrangement, ces questions ont été, sinon omises, du moins fort négligées dans la littérature pourtant très abondante dont les deux artistes ont fait l'objet⁸.

Tout porte à croire qu'à ses débuts, Lombard fut attentif aux leçons de Gossart. Les circonstances de leur rencontre peuvent être précisées dans une certaine mesure. Lampson indique que Lombard vécut en Zélande dans sa jeunesse. Or c'est là précisément que Gossart accomplit l'essentiel de sa

⁵ À ce sujet, voir en dernier lieu G. DENHAENE, « *Lambertus Lombardus Pictor Eburonensis* : biographie », dans G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance. Liège 1505/6-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition*, Bruxelles, 2006, p. 21.

⁶ La forme de son nom adoptée ici est celle qui semble s'imposer dans la littérature scientifique actuelle. Sur les signatures de Gossart, voir M. AINSWORTH, « Le peintre Gossart et son milieu artistique », dans M. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité...*, op. cit., p. 10.

⁷ *Elogium, ex merito quod te, Lombarde, decebat, / Non libet hic paucis texere versiculis : Continet hoc ea charta (legi si nostra merentur) / De te quam fecit Lamyoniotegrafis* (D. LAMPSON, *Pictorum ... Effigies*, Antwerpen, 1572, fol. 18. Traduction proposée par Jean Puraye, Op. cit., p. 58 : « L'éloge que l'on doit à tes mérites, Lombard, il ne me plaît pas de le réduire ici à quelques vers ; la brochure que Lampson a écrite à ton sujet le contient »).

⁸ Je me limiterai ici aux monographies les plus récentes. Sur Lambert Lombard : G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège*, Anvers, 1990 ; C. OGER, *Les peintures attribuées à Lambert Lombard (Liège, 1505-1566). Révision critique du catalogue*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2004-2005 ; G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance...*, op. cit. ; D. ALLART, « Lambert Lombard revisité », dans D. ALLART et M. BERT (dir.), avec la collaboration d'I. GILLES, *Liège au XVI^e siècle...*, op. cit. Sur Gossart : A. MENSGER, *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002, édition revue d'une thèse soutenue à Heidelberg en 2000 ; St. SCHRADER, *Jan Gossaert's Art of Imitation : Fashioning Identity at the Burgundian Court*, PhD diss., University of California, Santa Barbara, 2006 ; M. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité...*, op. cit. ; S. WEIDEMA & A. KOOPSTRA, *Jan Gossaert...*, op. cit.

carrière. Sans doute Lombard avait-il atteint l'âge adulte quand il le côtoya. Les propos de Lampson laissent entendre que l'artiste liégeois était déjà marié à l'époque, ce qui conduit à écarter l'hypothèse selon laquelle il aurait été l'apprenti de Gossart⁹. Plus vraisemblablement, c'est dans un atelier anversois que Lombard accomplit sa formation initiale, vers 1520 ; la métropole scaldienne connaissait alors un essor spectaculaire et attirait des peintres de tous horizons¹⁰. Lombard dut se rendre à Middelbourg par la suite. Peut-être est-ce la renommée de Gossart qui attira le jeune Liégeois dans cette ville florissante, mais quelque peu excentrée. De son côté, Gossart avait trouvé en Zélande des conditions de travail attractives ; il y exerça son activité jusqu'à sa mort, en 1532¹¹. Dans un premier temps, il s'était vraisemblablement installé à Middelbourg pour rester proche de Philippe de Bourgogne, amiral de Zélande (1464-1524), qu'il avait eu le privilège d'accompagner à Rome, lors d'une mission diplomatique que celui-ci avait accomplie auprès de Jules II, en 1508-1509¹². Aux alentours de 1515, il contribua à la décoration du château de Souburg, où vivait Philippe de Bourgogne. En 1517, quand son mécène devenu évêque d'Utrecht s'installa au château de Wijk bij Duurstede, il semble que Gossart l'y ait suivi. En 1524, à la mort de Philippe, l'artiste entra au service du petit-neveu de celui-ci, Adolphe de Bourgogne, devenu à son tour amiral de Zélande. Parallèlement à son activité au service de Philippe puis d'Adolphe de Bourgogne, il exécuta des travaux pour d'autres personnages éminents. Il reçut des commandes de Jean Carondelet, membre du conseil privé de Charles Quint et archidiacre de la cathédrale de Besançon. En 1516, il fut chargé de concevoir un char triomphal pour le cortège funèbre de Ferdinand le Catholique, et en 1523, il restaura des pièces de la collection de Marguerite d'Autriche à Malines. Il dessina des portraits de l'empereur, de

⁹ *Lombardi Vita*, p. 5-6.

¹⁰ L'hypothèse selon laquelle l'autre maître de Lombard cité par Lampson serait identifiable avec Jan ou Arnould de Beer, tous deux actifs à Anvers au début du XVI^e siècle, donne du poids à cette éventualité.

¹¹ Sans doute Gossart est-il identifiable avec Janin de Waele, admis dans la confrérie de Notre-Dame de Middelbourg en 1509. Pour un aperçu général de sa biographie, voir M. W. AINSWORTH, « Le peintre Gossart et son milieu artistique », dans M. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité...*, op. cit., p. 9-29 ainsi que S. WEIDEMA & A. KOOPSTRA, *Jan Gossart...*, op. cit.

¹² Philippe de Bourgogne, prince très lettré, était passionné par l'Antiquité. Il avait réuni, en son château de Duurstede, des monnaies et des objets en relation avec ses centres d'intérêts. Il était proche de Johannes Paludanus, qui fut son hôte au château de Souburg, et il correspondait avec Erasme, qui lui dédia sa *Querimonia Pacis*. Parmi les savants qui l'entouraient, il faut réserver une place spéciale à Gerard Geldenhauer, qui fut son secrétaire et chapelain. Sur Philippe de Bourgogne, voir J. STERK, *Philips van Bourgondië (1465-1524). Bisschop van Utrecht als protagonist van de Renaissance. Zijn leven en maecenaat*, Zutphen, 1980.

Christian II de Danemark et de son épouse Isabelle d'Autriche, qui servirent de modèles à des gravures. Il exécuta aussi un tableau montrant les trois enfants de Christian de Danemark et d'Isabelle (Windsor Castle, The Royal Collection). À la fin de sa carrière, il reçut une pension de Mencía de Mendoza et Henri III de Nassau-Breda. Il travailla également pour le marché libre et pour des institutions religieuses. Un retable qu'il avait réalisé pour l'église des Prémontrés à Middelbourg faisait l'admiration générale¹³. Son succès était donc enviable et son prestige immense dans les anciens Pays-Bas méridionaux aussi bien que septentrionaux. Il ne fait pas de doute que sa renommée avait atteint la ville de Liège sous le règne d'Érard de la Marck. Le prince-évêque fréquentait assidûment plusieurs commanditaires ou détenteurs des œuvres de Gossart, comme l'empereur et Marguerite d'Autriche, ou encore Jean Carondelet¹⁴.

C'est pendant un laps de temps indéterminé, probablement compris entre 1525 et 1532, que Lambert Lombard travailla en Zélande. On ne possède aucune information quant à cette phase de son activité. Il semble ressortir du témoignage de Lampson qu'il eut un atelier à Middelbourg. En cette époque où le foisonnement des styles et des références caractérisait les arts au Nord des Alpes, Lombard dut probablement admirer les talents polymorphes de son illustre aîné. Gossart, qui introduisait dans ses œuvres des sujets mythologiques et des nus dans le goût « antique » – des nouveautés alors perçues comme révolutionnaires – savait aussi les agrémenter de ces montages d'ornements d'une complexité inouïe, typiques du style « moderne », c'est-à-dire gothique. De plus, il incarnait un modèle de réussite sociale qui ne pouvait que stimuler un jeune artiste ambitieux.

Le Liégeois allait résolument s'inscrire sur ses traces. Il accomplit à son tour une belle carrière, à vrai dire assez similaire à celle de Gossart. Revenu dans son pays, il fut le peintre attitré d'Érard de La Marck et de ses successeurs sur le trône épiscopal de Liège, Corneille de Berghes, Georges d'Autriche et Robert de Berghes. En tant que peintre de cour, il parvint donc, lui aussi, à

¹³ D'après Van Mander, ce retable lui aurait été commandé par l'abbé Maximilien, neveu de Philippe de Bourgogne. Lorsqu'il effectua son séjour aux Pays-Bas, Dürer eut l'opportunité de le voir. L'église qui l'abritait et l'œuvre elle-même furent détruites par un incendie en 1568 (K. VAN MANDER, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1604, fol. 225v. À ce sujet, voir K. VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, éd. H. MIEDEMA, Doornspijk, 1, 1994, p. 158-163 ; 2, 1996, p. 141-154 ; S. WEIDEMA & A. KOOPSTRA, *Jan Gossart...*, *op. cit.*, p. 153-156).

¹⁴ Allié de Charles Quint, il était aussi l'un des conseillers les plus proches de Marguerite d'Autriche, et il était lié avec Carondelet. À son sujet, les deux monographies de référence restent L.-E. HALKIN, *Réforme Protestante et Réforme Catholique au Diocèse de Liège. Le cardinal de la Marck, prince-évêque de Liège (1505-1538)*, Liège, 1930 et P. HARSIN, *Études critiques sur l'histoire de la principauté de Liège*, t. 2 (*Le règne d'Érard de la Marck : 1505-1538*), Liège, 1955.

s'arracher à la tutelle corporative¹⁵. Par ailleurs, il eut, comme Gossart, l'opportunité de se rendre en Italie et de visiter Rome dans des conditions avantageuses ; il partit dans la suite du cardinal anglais Reginald Pole, ami d'Erard de la Marck, et aux frais de ce dernier, en 1537-1538¹⁶. À près de trente années d'intervalle, les deux artistes étudièrent ainsi *de visu* l'art antique et l'art italien contemporain. De retour dans leur patrie, forts de ce bagage, ils furent tous les deux reconnus par leurs pairs comme les portedrapeaux de l'avant-garde la plus pointue. À l'instar de son aîné, Lombard se signala par l'intérêt qu'il accorda au nu mythologique et par l'introduction, dans ses œuvres, d'accessoires, de décors et de costumes « à l'antique »¹⁷. Lui aussi s'imposa comme un *doctus pictor*, abordant des sujets alors peu courants, empruntés aux auteurs grecs et latins¹⁸.

Un trait supplémentaire qui pourrait conduire à rapprocher les deux maîtres réside dans le respect qu'ils continuèrent d'éprouver l'un et l'autre pour les traditions artistiques de leur pays, à côté de leur attrait pour les nouveautés venues d'Italie. Gossart admirait les œuvres des Primitifs flamands, dont il s'inspirait parfois de manière très directe dans les siennes. Ainsi, l'un des panneaux d'un diptyque qu'il réalisa pour Antonio Siciliano, chambellan et

¹⁵ À la différence de Gossart, peut-être travailla-t-il exclusivement sur commande, répugnant à produire des œuvres pour le marché libre, tant était haute l'opinion qu'il se faisait de son art. C'est du moins ce que suggère Lampson, soucieux, il est vrai, d'exalter une image noble de l'activité picturale, dégagée de toute contingence mercantile (voir *Lombardi Vita*, p. 27, notamment). À ce sujet, voir aussi G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance et humanisme...*, *op. cit.*, p. 191.

¹⁶ Si l'on en croit Geldenhauer, dans la *Vita clarissimi Principis Philippi a Burgundia* (1529), le mécène de Gossart chargea ce dernier de peindre les monuments antiques : *Nihil magis eum Romae delectabat, quam sacra illa vetustatis monumenta, quae per clarissimum pictorem Ioannem Gossardum Malbodium depingenda sibi curavit* (cité par S. WEIDEMA & A. KOOPSTRA, *Jan Gossart...*, *op. cit.*, p. 47). Lampson écrit de son côté qu'Erard de la Marck avait envoyé Lombard à Rome « pour étudier » et qu'il l'avait entretenu « dans le dessein d'utiliser les œuvres de cet artiste désormais accompli pour orner de peintures ces palais très magnifiques qu'il avait fait en partie construire, en partie restaurer dans différents endroits de la province de Liège » (*Lombardi Vita*, p. 24. Traduction de C. NATIVEL, *Op. cit.*).

¹⁷ Les œuvres de Gossart témoignent de l'intérêt qu'il portait aux sujets mythologiques, qui étaient à l'honneur dans les collections d'antiquités réunies par son premier mécène, Philippe de Bourgogne. À ce propos, on notera qu'un inventaire du château de Duurstede (1529) mentionne une effigie en marbre du dieu « Preapus » (Priape), qui ornait la porte d'accès à un espace de délassement (J. STERK, *Philips van Bourgondië...*, *op. cit.*, p. 58, 137 et 263). Le fait n'a pas été relevé par G. Denhaene, dans son article « Lambert Lombard relit le mythe de Priape », dans *Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 1, Milan, 1984, p. 362-370. Il est probable que l'intérêt de l'amiral de Zélande pour le dieu de Lampsaque fut stimulé par sa lecture de l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, dont une illustration évoque le culte rendu à Priape. Lambert Lombard s'est inspiré de cette même gravure, et a joué un rôle significatif dans la diffusion de l'iconographie de Priape.

¹⁸ À ce sujet, voir notamment G. DENHAENE, *Lambert Lombard. Renaissance...*, *op. cit.*, p. 167-189.

secrétaire de Maximilien Sforza, duc de Milan (Rome, Galleria Doria Pamphili), dérive de la *Vierge dans l'église* de Jan Van Eyck (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie). Sa *Deesis* (Madrid, Museo Nacional del Prado) reproduit la partie supérieure du panneau central du retable de l'*Agneau mystique* (Gand, Saint-Bavon). Enfin, son *Adoration des mages* (Londres, National Gallery) rappelle celle qui occupe le centre du *Retable Monforte* de Hugo Van der Goes (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie). Lambert Lombard n'appréciait guère l'art du ^{xv}^e siècle, quant à lui. Son intérêt le portait vers des phases plus reculées du passé médiéval, dont il pouvait repérer des témoignages dans son pays et en Allemagne. Dans une lettre qu'il adressa à Giorgio Vasari en 1565, il mentionnait notamment des reliefs et des vitraux d'anciens monastères. Il ajoutait que les œuvres réalisées deux, trois, voire quatre siècles plus tôt lui paraissaient plus estimables que celles du siècle précédent. L'un de ses dessins (Rome, Gabinetto Nazionale delle Stampe) reproduit d'ailleurs les peintures romanes de l'église Sainte-Marie-et-Saint-Clément de Schwarzhendorf (Bonn)¹⁹.

Dans la réalisation la plus ancienne qui nous soit parvenue de l'artiste liégeois, les volets aujourd'hui dispersés de la prédelle du retable de l'église Saint-Denis à Liège (Liège, Grand Curtius et église Saint-Denis ; Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), on décèle une certaine parenté avec la peinture de Gossart²⁰. Elle se manifeste dans le recours à une facture picturale lisse et compacte, dans l'usage d'une palette intense et chatoyante, dans une tendance à figer les formes, à les doter d'une densité et d'une rigidité sculpturales, à les modeler vigoureusement, en accentuant jusqu'à l'excès la musculature des corps et la plasticité des drapés, et enfin, dans une propension à restituer l'effet produit par des matériaux somptueux, comme le marbre jaspé et le métal poli. Selon ces critères, on peut comparer les panneaux de Saint-Denis avec le tableau de Gossart conservé au Barber Institute of Fine Arts de Birmingham, représentant Hercule et Déjanire (1517), avec sa version du *Saint Luc peignant la Vierge* réalisée vers 1520 (Vienne, Kunsthistorisches Museum), ou encore avec sa *Danaé* de l'Alte

¹⁹ Sur l'intérêt de Gossart pour la tradition flamande du ^{xv}^e siècle, et les œuvres de Jan van Eyck en particulier, voir A. MENSGER, *Jan Gossaert...*, *op. cit.*, p. 33-55. Sur l'intérêt de Lombard pour l'art médiéval, voir surtout l'article de W. KEMP et E. HÜHN, « Lambert Lombard antiquarische Theorie und Praxis », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 122-152. C'est à Ellen Hühn que revient le mérite d'avoir identifié le modèle dont procède le dessin de Rome.

²⁰ L'attribution de ces panneaux peints a fait l'objet de nombreux débats. Une attribution à Lambert Suavius, peintre et graveur contemporain de Lombard, a aussi été envisagée (N. DACOS, « Le retable de l'église Saint-Denis à Liège : Lambert Suavius, et non Lambert Lombard », *Oud Holland*, 106, 1992, p. 103-116). Elle n'a pas emporté l'adhésion des spécialistes. Voir l'état de la question livré par C. OGER dans G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre...*, *op. cit.*, p. 125-138.

Pinakothek de Munich (1527)²¹. Quant aux figures musculeuses d'Hercule que Lombard dessina à la plume, d'après un sarcophage romain, en 1538 (Liège, Beaux-Arts, Cabinet des Estampes et des Dessins), elles ne sont pas sans évoquer l'*Hercule du Forum Boarium* (lieu de conservation inconnu ; dernière apparition à Londres, Sotheby's, 7-11-1951), que Gossart avait exécutée, dans la même technique, lors de son propre séjour à Rome, près de trente ans plus tôt, même si elles ne présentent pas le même niveau de qualité (fig. 3 et 4)²².

Mais dans un contexte marqué par une mutation accélérée des goûts et des idées, la fascination du disciple pour son aîné ne pouvait que s'étioler au fil du temps. À partir des années 1540, Lombard se dégagea de l'emprise de Gossart. Sa peinture évolua vers un chromatisme plus délicat. Les formes perdirent leur densité et leur dureté. Les modelés s'atténuèrent, les volumes se simplifièrent. Dans les toiles du cycle des *Femmes vertueuses* (Stokrooie-Hasselt, église Saint-Amand ; Liège, Grand Curtius) et dans les deux panneaux de l'*Histoire de Joachim* (Liège, Grand Curtius ; Wiesbaden, collection privée), l'évolution par rapport aux volets de la prédelle du retable de Saint-Denis est flagrante. Mais ce sont surtout les dessins de l'artiste, dont le Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège conserve plusieurs centaines d'exemples, qui permettent de mesurer combien la transformation de son style fut profonde et radicale. Tandis que ceux qui remontent au séjour italien étaient d'une exécution scolaire et représentaient des corps raides, modelés par des plages de hachures régulières, les feuilles dessinées ultérieurement sont d'une facture enlevée, et montrent des figures allusives, mouvantes, aux contours frémissants et à la volumétrie rendue de manière synthétique (fig. 5)²³.

Lampson assura à cette métamorphose esthétique une justification théorique. Il la dota même d'une valeur programmatique. Les œuvres de maturité de Lombard étaient exemplaires à ses yeux, en ce qu'elles paraissaient « sorties tout soudain, dans leur excellence, de son esprit qui avait médité d'avance avec justesse et comme contemplé en pensée les idées des œuvres mêmes » ; elles n'avaient pas « crû lentement au prix d'une importante fatigue d'une main qui mettait tout son soin à faire de longues et multiples tentatives et recherches ». Lampson était convaincu qu'elles obéissaient aux préceptes de l'art antique et se conformaient à l'idéal artistique italien du Cinquecento²⁴. Certes, de l'art de la péninsule, il n'avait pas vu les fleurons, faute d'avoir jamais eu l'occasion de franchir les Alpes,

²¹ M. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité...*, *op. cit.*, respectivement nos 31, 12 et 35.

²² *Ibid.*, n° 100.

²³ D. ALLART, *Lambert Lombard revisité...*, *op. cit.*

²⁴ Sur ce point, voir surtout M. BERT, « Plin l'Ancien et Dominique Lampson... », *op. cit.*

mais il était un fervent lecteur des théoriciens italiens, et notamment de Giorgio Vasari, avec lequel il entretenait une correspondance²⁵. Dans la *Lombardi Vita*, il s'appliqua à démontrer qu'en regard de la peinture italienne contemporaine, celle du Nord n'était plus en reste, grâce à Lombard, qui en avait entrepris une salutaire et méritoire rénovation. Cette valorisation de la rupture accomplie par l'artiste liégeois impliquait inévitablement une dépréciation de l'art de ses prédécesseurs. Et de fait, Lampson formulait ici des jugements très durs à leur sujet. Les œuvres d'Ursus et de Mabuse, écrivait-il, « manquaient de ces mérites qui font valoir la peinture aux yeux et aux esprits des hommes un peu raffinés »²⁶. Heureusement, indiquait-il, Lombard avait su se détourner « de cette malheureuse et misérable affectation par laquelle les peintres précédents avaient toujours péché ». À propos de ces derniers, il terminait avec ce commentaire impitoyable : « au lieu du plaisir dont ils s'efforçaient de toucher les spectateurs, leurs œuvres élaborées avec un soin trop inquiet et exprimées, comme de force, d'un talent aride et stérile apportaient ennui et nausée ; ils semblaient vouloir leur imposer, d'une certaine façon, une partie de cette affectation laborieuse qui ne les satisfaisait jamais et qu'eux-mêmes ajoutaient à leurs peintures léchées jusqu'à la maniaquerie »²⁷.

Le biographe de Lombard exprime ici le jugement qu'il porte réellement sur Gossart. C'est dire qu'il faut accueillir *cum grano salis* la qualification d'« artisan du pinceau » dont il gratifia ce même Gossart, quelques années plus tard, dans ses *Effigies* : sous un couvert élogieux, son commentaire recelait une forte dose de condescendance. À qui savait lire entre les lignes, il suggérait que la peinture de Gossart avait quelque chose de laborieux, qu'elle manquait de vivacité et d'aisance. Quand on confronte la *Lombardi Vita* et les *Effigies*, on voit donc surgir des contradictions dans la démarche critique de l'humaniste brugeois. Tout en prétendant assurer la promotion de l'art septentrional, Lampson faisait valoir des exigences qui en disqualifiaient certains représentants, y compris parmi ceux qu'il retenait lui-même comme les plus notables²⁸. Le purgatoire dans lequel Gossart fut relégué pendant des siècles s'explique par le succès des normes esthétiques d'inspiration italienne qu'il contribua à implanter dans le Nord.

²⁵ À ce sujet, voir J. PURAYE, *Dominique Lampson...*, *op. cit.*, p. 52, 70-71, 83-89, et M. BERT, « Dominique Lampson et ses correspondants... », *op. cit.*

²⁶ *Lombardi Vita*, p. 10 (traduction C. NATIVEL, *Op. cit.*).

²⁷ *Lombardi Vita*, p. 12 (traduction C. NATIVEL, *Op. cit.*).

²⁸ L'appréciation que Lampson donne du talent du paysagiste Jan Van Amstel est également ambiguë. Il la conclut de la manière suivante : « ... c'est pourquoi l'on dit assez justement que l'Italien a son cerveau dans la tête et le Belge dans son habile main » (D. LAMPSON, *Pictorum ... Effigies*, Antwerpen, 1572, fol. 11). Traduction de Jean Puraye (*Op. cit.*, p. 44).

Karel Van Mander ne pas modifia pas cet état de choses. Dans son *Schilder-Boeck* (1604), lui aussi vanta le soin et la patience que Gossart apportait dans la finition de ses œuvres. Il en citait plusieurs, dont il soulignait la belle facture. Il précisait aussi que Gossart avait visité l'Italie, et qu'il avait introduit des nouveautés dans l'art du Nord. Mais les informations biographiques dont il disposait étaient très lacunaires. Il suppléait à son ignorance par des anecdotes amusantes, dressant le portrait d'un personnage aux mœurs dissolues et extravagantes²⁹.

Il faudra attendre le XIX^e siècle pour voir Gossart émerger progressivement de l'oubli. Depuis les premières recherches d'archives effectuées à cette époque, sa redécouverte est allée *crescendo*. Ces dernières années ont vu se multiplier les travaux d'envergure à son sujet. Une exposition tenue au Metropolitan Museum de New York et à la National Gallery de Londres en 2010-2011 a confirmé avec éclat son retour en grâce³⁰. Aujourd'hui, sa cote est au plus haut. Ironie de l'histoire : elle est nettement supérieure à celle de Lambert Lombard. Comment en est-on arrivé à ce retournement de situation ?

L'hégémonie d'un discours critique d'inspiration vasarienne, dont la *Lombardi Vita* fut le premier témoignage au Nord des Alpes, a paradoxalement conduit à dénier au peintre liégeois les mérites que Lampson lui avait reconnus. Elle imposait une échelle normative dont l'art italien de la Haute Renaissance occupait le sommet. Mais des œuvres de Raphaël, de Michel-Ange, de Titien, de Salviati et de Bandinelli qu'il glorifiait dans son ouvrage, Lampson n'avait qu'une connaissance livresque, complétée par l'étude de reproductions gravées. À l'aune des originaux, il allait bien vite apparaître que celles de Lombard faisaient pâle figure. Les comparaisons que Lampson encourageait ne pouvaient que révéler leur caractère expérimental, non exempt de gaucherie, et ternir leur prestige aux yeux des connaisseurs.

C'est ainsi que le souvenir de Lombard s'effaça des mémoires aussi rapidement que celui de Gossart, sauf à Liège où il perdura, de manière toutefois assez confuse. Il se reprécisa graduellement au XX^e siècle. Mais la tradition encore très vivace d'une histoire de l'art fondée sur le paradigme de la compétition entre les artistes, et régie par le souci du classement qualitatif, continue de tenir le maître liégeois à l'écart de l'avant-scène. Lombard est toujours perçu comme un épigone un peu maladroit des Italiens qu'il admirait tant. Malgré les nombreuses initiatives – publications et expositions – qui ont visé à redorer son blason au cours des dernières décennies, son renom ne se propage guère au-delà des limites de Liège.

²⁹ Pour la référence du commentaire de Van Mander sur Gossart, voir note 7.

³⁰ M. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité...*, *op. cit.* Voir en particulier les p. 4-6, sur la redécouverte de Gossart.

Tout au plus bénéficie-t-il d'un succès d'estime auprès de certains spécialistes de l'art de la Renaissance septentrionale³¹.

À l'inverse, à la faveur d'une volonté d'affranchissement par rapport à la *doxa* d'inspiration vasarienne, une attention nouvelle se porte aujourd'hui sur l'art non italien du début du XVI^e siècle. Le style gothique de cette époque n'est plus considéré comme essoufflé et abâtardi. Bien au contraire, on en apprécie désormais la vitalité et l'étourdissante sophistication. On constate qu'il a continué à prospérer tandis que des thèmes et des motifs antiquisants faisaient leur apparition. On reconnaît que les deux options ont interagi fructueusement, donnant à la Renaissance cisalpine sa saveur particulière. Les conditions sont donc réunies pour goûter pleinement la peinture de Gossart, qui offre l'un des témoignages les plus remarquables de ce pluralisme stylistique³². La faveur dont elle bénéficie s'explique aussi par l'intérêt que l'on accorde de nos jours aux compétences techniques des peintres du passé. Nous sommes enclins à évaluer positivement ce savoir-faire d'une virtuosité inouïe, cette « peinture léchée jusqu'à la maniaquerie » que Lampson, quant à lui, tournait en dérision.

Telle est la preuve, si besoin en était, qu'au gré des aléas de l'histoire des idées et des goûts dominants, la construction mémorielle collective ne cesse de se reconfigurer. Et si Clio retire parfois ses lauriers à ceux qui en avaient naguère été honorés, il lui arrive aussi de les restituer à ceux qui en avaient été dépouillés.

³¹ À Liège, une représentation à vrai dire fort approximative et historiquement fragile de l'artiste et de son art a été exploitée à des fins d'affirmation d'une identité culturelle régionale. À ce sujet, voir D. NEULENS, *La mémoire de Lambert Lombard*, mémoire de licence en histoire (inédit), Université de Liège, 2007. Seul un article d'A. Goldschmidt (« Lambert Lombard », *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 40, 1919, p. 206-240) et les importants travaux de G. Denhaene ont contribué à susciter un relatif intérêt pour Lambert Lombard au-delà des limites de sa ville natale. Sur la fortune critique de Lombard, voir G. Denhaene, « Regards sur Lambert Lombard au cours des siècles, dans G. DENHAENE (dir.), *Lambert Lombard. Peintre...*, *op. cit.*, p. 25-30.

³² Ethan Matt Kavalier est le principal artisan de la réhabilitation de ce qu'il a lui-même appelé le « gothique de la Renaissance ». À ce sujet, voir en dernier lieu : E. M. KAVALIER, *Renaissance Gothic. Architecture and the Arts in Northern Europe 1470-1540*, New Haven-London, 2012. Sur le pluralisme stylistique de Gossart, voir aussi A. MENSGER, *Jan Gossaert...*, *op. cit.*, p. 22-23 et passim, et E. M. KAVALIER, « Gossart l'architecte », dans M. AINSWORTH (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité...*, *op. cit.*, p. 31-43.

Figures

Fig. 1. Dominique Lampson, *Effigies...*, fol.7 (Jan Gossart). D'après Puraye 1956, p. 37.



IOANNI MABVSIO, PICTORI.

*Tuque adeò nostris seculum dicere, Mabusi,
Versibus ad graphicen erudisse tuum.
Nam quis ad aspectum pigmenta politius alter
Florida Apelleis illineret tabulis?
Arte alijs, esto, tua tempora cede secutis.
Peniculi ductor par tibi, rarus erit.*

Fig. 2. Dominique Lampson, *Effigies...*, fol.18 (Lambert Lombard). D'après Puraye 1956, p. 59.



Fig. 3. Jan Gossart, *Hercule*, plume et encre, 22,6 x 10,7 cm, lieu de conservation inconnu. Photo d'archive.

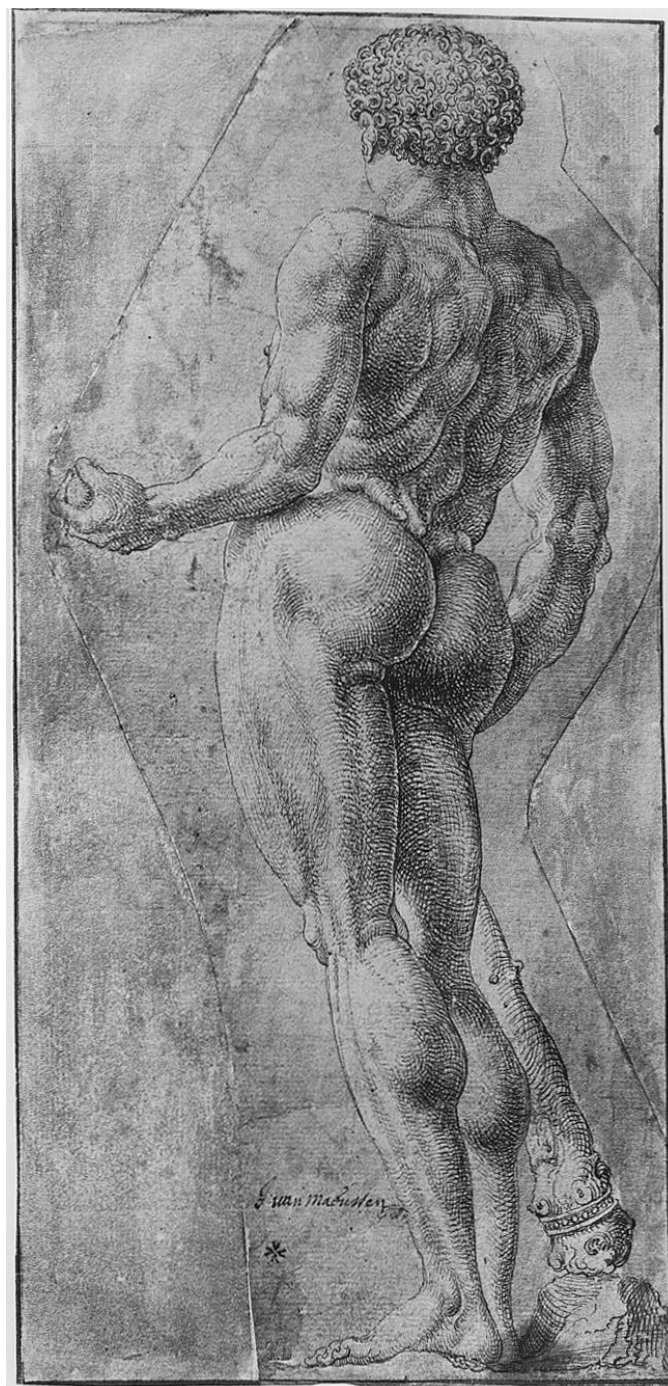


Fig. 4. Lambert Lombard, *Hercule et le Lion de Némée*, dessin à la plume et à l'encre brune, signé et daté 1538, Liège, Beaux-Arts, Cabinet des estampes et des dessins, album d'Arenberg, D 217. Photo D. Allart.



Fig. 5. Lambert Lombard, *Deux hommes agenouillés tenant des vases*, dessin à la plume et à l'encre brune, rehaussé de lavis, signé et daté 1552, Liège, Beaux-Arts, Cabinet des estampes et des dessins, album d'Arenberg, D 278. Photo D. Allart.

